

AGATA STAROWNIK
Wydział „Artes Liberales”
Uniwersytet Warszawski

PROFILE CHRYSTUSA W *ALBUMIE ORBIS* NORWIDA. WSTĘPNE ROZPOZNANIE

Słowa kluczowe: Norwid, *Album Orbis*, Jezus Chrystus, profil, medal, Lavater, Mandylion
Keywords: Norwid, *Album Orbis*, Jesus Christ, profile, medal, Lavater, Mandylion

CHRIST'S PROFILES IN NORWID'S *ALBUM ORBIS*. PRELIMINARY RESEARCH

Summary

The article presents the profiles of Christ in the second part of Norwid's *Album Orbis* in the context of the iconographic tradition. They derive from the Renaissance medals with the image of the Saviour. Particular illustrations have their origins in the tapestry *Miraculous Draught of Fishes* based on Raphael's cartoon, a medal with a Hebrew inscription, an image found (according to the reports) around the Roman catacombs and in Lavater's work. Christ's 'portraits' contained in *Album Orbis* have been interpreted: they show Jesus as the most important of the famous men, the one who creates the history and is cognizable rationally by science and art. At the same time, He is the incarnated God, occupying a central place in Norwid's work, both literally and figuratively. This is the manner in which the author expresses the compatibility of rationality and Revelation.

Wstęp

Album Orbis Norwida to zbiór tekstów kultury, które składają się na poetycką opowieść o dziejach – osobistą, fragmentaryczną, ale właśnie dlatego w intencji twórcy najuczciwszą i najbliższą pełni. Wskazują na to główne konteksty literackie: autorskie komentarze w listach do Bronisława Zaleskiego z 1 i 5 lipca 1872 roku oraz esej *Milczenie*¹. Album ukazuje historię przez przybliżenia: motywy, ujęte w ramę dziejów kultury, rozumiane zarówno jako konkretne realizacje pewnych tematów, jak i same tematy.

¹ Vide Anna Borowiec, „*Album Orbis*” Cypriana Norwida jako księga sztukmistrza (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2015), 7–156; Piotr Chlebowski, *Romantyczna silva rerum. O Norwidowym „Albumie Orbis”* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2009), 14–16, 17, 47, 115–117, 182–204, 340, 341–344.

Centralnym wątkiem dzieła jest Wcielenie Chrystusa, dla Norwida najważniejsze zdarzenie historii. Za najważniejszy motyw z tym związany należy uznać świadectwa historyczności wcielonego Boga, skoncentrowane na początku drugiego tomu, poświęconego narodzinom chrześcijaństwa. To obrazy i notatki, mówiące pośrednio o Chrystusie (widoki Palestyny, *titulus crucis*, waza z Bezethy), a przede wszystkim – Jego wizerunki, które spaja idea poszukiwania przedstawiń autentycznych.

Zagadnienia nie rozpoznano w stopniu wyczerpującym, choć jego rangę zaznaczają autorzy obu monografii *Albumu*². Nie zbadano m.in. profilu Zbawiciela – problemu kluczowego ze względu na jego znaczenie dla *Albumu Orbis*, czyli „profilu ludzkości”³, oraz dla teorii sztuki Norwida, który zdefiniował piękno jako „profil Boży”⁴ i „kształt Prawdy i Miłości”⁵, Chrystusa nazwał „Miłości-środkiem”⁶ oraz umieszczał chrześcijaństwo „w ś r o d k u c z a s ó w”⁷, czemu odpowiada układ *Albumu*.

Jezus stanowi centralną postać chrześcijańskiego światopoglądu artysty. Dzieje świata wiążą się z losami Słowa, przez które został stworzony, które go zbawiło i w którym wypełni się jego przeznaczenie. Wcielenie Logosu umożliwiło urzeczywistnianie się planu Stwórcy wobec Jego dzieła. Odmieniło też świat kultury⁸: dopiero sztuka chrześcijańska może tchnąć w piękne, ale puste greckie formy doskonałą treść⁹, czyli Ideał, dany ludziom w Chrystusie.

Wcielony Syn, godzący niebo z ziemią, zawdzięcza centralne miejsce w Norwidowej myśli o sztuce nie tylko swej przełomowej roli w dziejach, lecz także funkcji pośrednika, idealnej drogi do Ideału. To doskonały Bóg, który zstąpił na ziemię, oraz człowiek, któremu udało się osiągnąć pełnię człowieczeństwa. Chrześcijanin jest powołany do naśladowania Go, upodobniania się do Tego,

² Anna Borowiec, op. cit.; Piotr Chlebowski, op. cit.

³ Anna Borowiec, op. cit., 125.

⁴ Cyprian Norwid, *Promethidion...*, PW III, 438–439. Odwołania do tekstów Norwida pochodzą z edycji: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, ed. Juliusz Wiktor Gomulicki, vol. I–XI (Warszawa: PIW, 1971–1976). Będzie ona oznaczana skrótem PW. Numer tomu oznacza liczba rzymska, numer strony – arabska. Zachowano zapis zgodny z tekstem wydania. Wszystkie podkreślenia pochodzą od Norwida.

⁵ Ibidem, PW III, 437, 456.

⁶ Cyprian Norwid, *Do słynnej tancerki rosyjskiej – nieznaney zakonnicy*, PW I, 393.

⁷ Cyprian Norwid, list do Marii Trębickiej, maj 1854, PW VIII, 215.

⁸ Piotr Chlebowski, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku epopei chrześcijańskiej* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2000); Antoni Dunajski, *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida* (Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1985), 143–195; Alina Merdas, *Ocalony wieniec. Chrześcijaństwo Norwida na tle odrodzenia religijnego w porewolucyjnej Francji* (Warszawa: Pax 1995) 138–159, 175–188.

⁹ Dariusz Pniewski, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida* (Lublin: TN KUL, 2005), 73–79.

który odnawia w ludziach Boży obraz i podtrzymuje więź z Ojcem, „oryginałem” owego obrazu, gdyż jest jednocześnie jego boską matrycą i ludzką odbitką.

Naśladowanie Chrystusa dokonuje się przez sztukę-pracę, czyli „zguby szukanie”¹⁰, odzyskiwanie Bożego obrazu, odświeżanie Bożego profilu, odnawianie Bożego piękna¹¹. Przez uczestnictwo w rozwoju cywilizacji: działalność artystyczną czy rozwój techniki człowiek realizuje wezwanie do czynienia sobie ziemi poddaną¹². Korona kultury: sztuka, zwłaszcza poezja, pozwala mu poznać siebie, dostrzec w sobie Boże piękno i Boże wezwanie do współpracy, a także odkryć w sobie moc do niej.

Prawdziwy wizerunek?

Wygląd Chrystusa mówi o Jego duszy i roli w historii, podobnie jak w przypadku innych słynnych ludzi, których wizerunki – „drogie studia fizjonomiki historycznej typów z natury aplikowane”¹³ – znalazły się w *Albumie*¹⁴. Podobizna Jezusa utrwała Jego rysy i charakteryzuje Go. Ukazuje Ideał: wcielonego Boga i najdoskonalszego człowieka¹⁵, a zarazem typ, wzór człowieczeństwa, który naśladuje każdy sprawiedliwy.

Norwid korzystał z opracowań naukowych i poszukiwał najwiarygodniejszych źródeł¹⁶, ale miał temperament aktywnego interpretatora, nie biernego poszukiwacza faktów, a za działanie uczciwsze i bliższe prawdy uważał przepracowanie poznawanych treści, nie niewolnicze naśladowanie¹⁷. Dlatego więcej uwagi poświęcał wydobyciu symbolicznego wymiaru zdarzeń niż dokładnej krytyce źródeł, która zawodzi i zmienia się.

O postawie tej świadczy wypowiedź Norwida o Johannie Casparze Lavaterze, najślynniejszym zwolenniku fizjonomiki. Artysta, odwołując się do wieloznaczności nazwy *sztuka*, tłumaczy, że obejmuje ona wszystkie przejawy kultury czy cywilizacji, zarówno „twórczą” działalność artystyczną, jak i każdą „rzemieślniczą” umiejętność, którą można wypracować. Poglądy Lavatera wskazują na

¹⁰ Cyprian Norwid, *Promethidion...*, PW III, 439.

¹¹ Alina Merdas, op. cit., 138.

¹² Rdz 1, 28.

¹³ Cyprian Norwid, list do Bronisława Zaleskiego, [ok. 1 lipca 1872], PW IX, 513.

¹⁴ Piotr Chlebowski, op. cit., 64; Maciej Jarzewicz, „Norwid a fizjonomika”, in *Norwid – artysta. W 125. rocznicę śmierci poety*, ed. Krzysztof Trybuś, Wiesław Ratajczak, Zofia Dambek (Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2008).

¹⁵ Vide Cyprian Norwid, *Białe kwiaty*, PW VI 200; idem, list do Karola Ruprechta, [październik? 1867], PW IX, 314; idem, list do Łucji Rautenstrauchowej, [styczeń–luty 1868], PW IX, 343; idem, list do Joanny Kuczyńskiej, [st. pocz. 17 grudnia 1862], PW IX, 69.

¹⁶ Wiele z nich wylicza Anna Borowiec – eadem, op. cit., 158–373.

¹⁷ Cyprian Norwid, list do Marii Trębickiej, maj 1854, PW VIII, 211–212.

pokrewieństwo sztuk pięknych i sztuki lekarskiej. Chirurg nie ustępuje sprawnością ręki rzeźbiarzowi, artysta zaś musi doskonale znać anatomię:

...jak dalece rzeźbiarskiego prawie ukształcenia chirurgia wymaga? [...] co zaś fizjonomiki się dotyczy, jak na przykład szanowne dzieła Lavatera, o tych zawyrokować nawet trudno, czyli są dla artystów, czyli dla lekarzy sporządzone¹⁸.

Poeta pamięta o przydatności fizjonomiki dla artystów¹⁹. Łączy ona medycynę, wiedzę o ciele ludzkim, i psychologię, wiedzę o duszy. Zwolennicy fizjonomiki poszukują typów, co pozwala wypracować konwencje przedstawiania człowieka jako całości, jego powierzchowności, a za jej pośrednictwem – wnętrza.

Aby dotknąć doskonałości Zbawiciela i znaleźć podstawę dla Jego przedstawień, Norwid poszukiwał Jego najwierniejszego wizerunku. „...i nikt, i nic nie mogą się równać z świadcstwem Boga żywego o Nim Samym”²⁰. Poeta ma na myśli Słowo Boże i Objawienie, ale stwierdzenie można odnieść też do prawdziwych przedstawień wcielonego Syna, ukazujących historycznego Jezusa z Nazaretu, zarówno acheiropoietosów, jak i portretów wykonanych z natury. Zaliczają się do nich portrety w profilu, rzekomo autentyczne, choć w rzeczywistości ich tradycja ikonograficzna powstała w renesansie. Wpisuje się w nią siedem z jedenastu²¹ portretów Chrystusa w *Albumie*.

Profil ze szmaragdu Tyberiusza

W *Albumie* znalazły się rycina (k. 17 r., il. 1²²) i jej podkolorowany przerys (k. 18 r., il. 2), ukazujące wyidealizowanego Chrystusa z łacińskim podpisem, głoszącym, że to prawdziwy wizerunek Zbawiciela, wzorowany na podobieństwie wyrytej na rozkaz cesarza Tyberiusza w szmaragdzie, który sułtan turecki przysłał ze skarbcza w Konstantynopolu papieżowi Innocentemu VIII jako okup za swego brata. Miało to miejsce w 1492 roku, gdy Bajazyd II posłał papieżowi dary, by przekonać go, by zatrzymał w niewoli Dżema, brata sułtana, a zarazem konkurenta do tronu (legenda uprościła tę polityczną intrygę do wykupienia z niewoli). Klejnot miał zaginąć w 1527 roku, podczas *sacco di Roma*. Niewykłuczone, że istniał naprawdę i był po prostu niechrześcijańską antyczną gemmą²³.

¹⁸ Cyprian Norwid, *O sztuce (Dla Polaków)*, PW VI, 338.

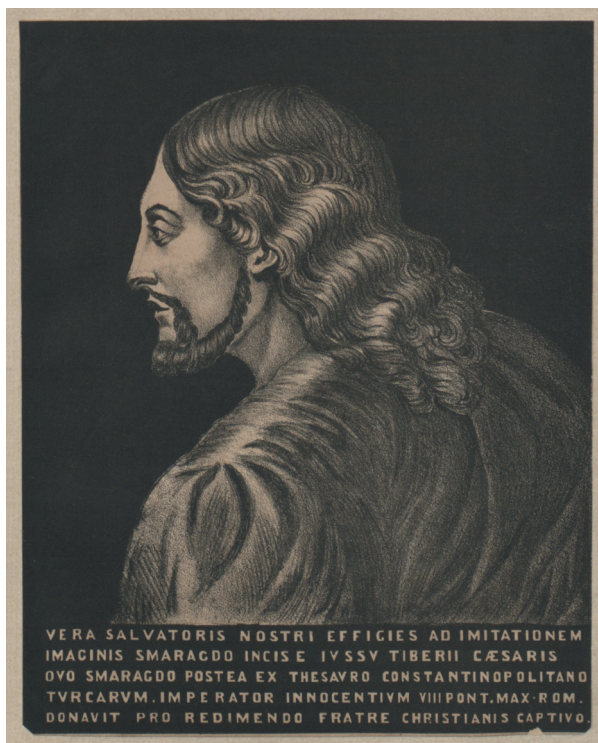
¹⁹ Vide Maciej Jarzewicz, op. cit.

²⁰ Cyprian Norwid, list do Józefa Bohdana Zaleskiego, [kwiecień 1869], PW IX, 398.

²¹ Karty 15 v., 16 r., 17 r., 17 v., 18 r., trzy z 19 r., 20 r., 26 r. (tom drugi); 10 r. (tom trzeci).

²² Jeśli nie zaznaczono inaczej, oznaczenie karty odnosi się do: Cyprian Norwid, *Album Orbis w szkicu*, vol. 2, Biblioteka Narodowa, sygn. AFR. 1592. Numer ilustracji dotyczy ilustracji w niniejszym artykule.

²³ Stijn Bussels, „The Diptych of the Lentulus Letter. Building Textual and Visual Evidence for Christ’s Appearance”, in *Speaking to the Eye. Sight and Insight through Text and Image*



[*Profil Chrystusa według szmaragdu Tyberiusza*], źródło nieznane, b.d. (k. 17 r.). Wszystkie ilustracje pochodzą z: Cyprian Norwid, *Album Orbis w szkicu*, vol. 2, Biblioteka Narodowa, Warszawa, sygn. AFR. 1592. W nawiasie podano numer karty. Źródło: CBN Polona.

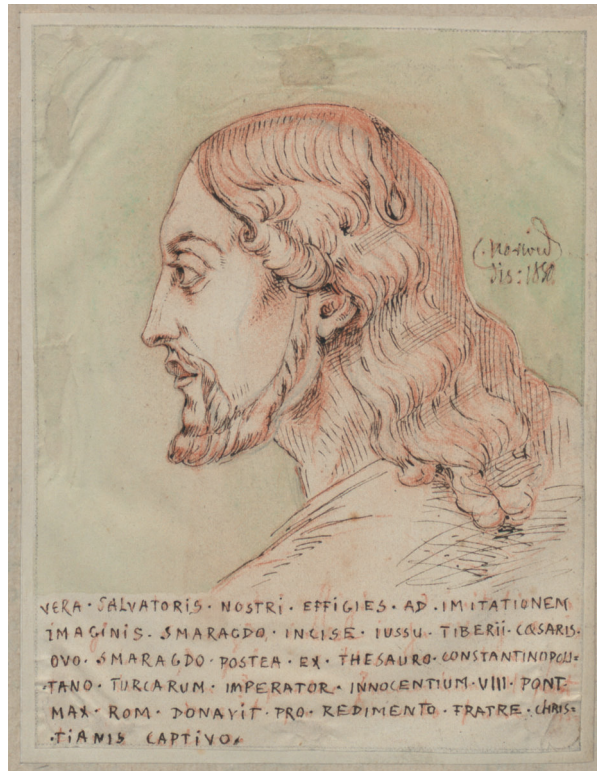
Geneza motywu wiąże się z renesansowymi medalami przedstawiającymi Chrystusa. Łacińska inskrypcja na rewersach niektórych z nich²⁴ mówi o pierwowzorze wrytym w szmaragdzie (prócz Jezusa miał widnieć na nim również św. Paweł). Klejnot przesłał papieżowi sułtan, pragnący, by ojciec święty zatrzymał swego brata w niewoli²⁵. Na awersie widnieje charakterystyczna fizjonomia Modela, inna niż w rycinie z *Albumu* i jej przerysie, za to zbliżona do szkiców z kart 17 v. tomu drugiego (il. 3) i 10 r. tomu trzeciego²⁶, o których potem.

(1150–1650), ed. Thérèse de Hemptinne, Veerle Fraeters, María Eugenia Góngora (Turnhout: Brepols, 2013), 251–253; Philine Helas, „Lo «smeraldo» smarrito, ossia il «vero profilo» di Cristo”, in *Il Volto di Cristo*, ed. Giovanni Morello, Gerhard Wolf (Milano: Electa, 2000), 216–217; Alexander Nagel, Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance* (New York: Zone Books, 2010), 241.

²⁴ George Francis Hill, *The Medallion Portraits of Christ. The False Shekels, the Thirty Pieces of Silver* (Oxford: Clarendon Press, 1920), 18.

²⁵ Philine Helas, op. cit., 216–218; George Francis Hill, op. cit., 16–43; Alexander Nagel, Christopher S. Wood, op. cit., 240–241.

²⁶ Cyprian Norwid, *Album Orbis w szkicu*, vol. 3, sygn. IR 2181–2277, teka 37, 10 r.



Cyprian Norwid, *[Profil Chrystusa według szmaragdu Tyberiusza]*, 1850 (k. 18 r.).

Tradycję medali portretowych rozpoczął Pisanello w 1438 roku podobizną Jana VIII Paleologa²⁷. Pierwszy zachowany medal ukazujący Zbawiciela wykonał uczeń artysty, Matteo de' Pasti, między 1440 a 1450 rokiem²⁸. Inskrypcja nie sugeruje prawdziwości rysów Modela, za to sama forma medalu nakazuje widzieć Go jako postać historyczną, której wygląd można dokumentować i próbować odtworzyć. Upamiętniano tak arystokratów, ludzi kultury, władców²⁹. Jezus pojawia się więc na numizmatach w podobnej funkcji jak w *Albumie*: jako jeden ze sławnych mężów.

Twórcy medali nawiązywali do monet z profilami cesarzy rzymskich³⁰, co wpisuje się w renesansową fascynację starożytnymi zabytkami. Co więcej, ukazanie Chrystusa w formie wywodzącej się z ikonografii cesarskiej przypomina

²⁷ Alexander Nagel, Christopher S. Wood, op. cit., 244.

²⁸ Philine Helas, op. cit., 215–216, 241; Alexander Nagel, Christopher S. Wood, op. cit., 244.

²⁹ Philine Helas, op. cit., 215.

³⁰ Ibidem; Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance* (München: Wilhelm Fink 2002), 300.

o Jego królewskiej władzy, oczywiście rozumianej duchowo. Dlatego Jego namiestnicy na ziemi, papieże Juliusz III, Pius IV, Pius V i Paweł IV umieścili profil Zbawiciela na rewersach swych pamiątkowych medali³¹.

Tradycję tę kontynuował w 1846 roku Pius IX³², papież ważny dla Norwida, który podzielał jego pragnienie obrony duchowego autorytetu Kościoła, cenił za życzliwość wobec sprawy polskiej i uważał za wzór przetrwania politycznych prześladowań, dotyczących zarówno Polaków, jak i Państwo Kościelne³³. Mógł widzieć medal, gdy przebywał w Rzymie od początku lutego 1847 roku do niemal końca stycznia 1849 roku³⁴. W 1847 roku stworzył niezachowany portret Piusa, ale przekazy nie informują, jak upozował postać³⁵. Natomiast w 1877 roku narysował portret w profilu innego papieża, który mu się przyśnił³⁶. Poświęcił też Piusowi kilka wierszy³⁷, a podczas rozruchów 1847–1849 głęboko przeżywał sytuację w Rzymie i pragnął podpisać się pod odezwą popierającą papieża³⁸.

Medale nawiązujące do dzieła Mattea de' Pasti (np. papieskie) można zaliczyć do typu włoskiego, w którym Zbawiciel ma szlachetne, klasyczne rysy. Z przekazem o szmaragdzie związane jednak typ północny, przypisywany Niccolò Fiorentinowi, wypracowany ok. 1492–1500³⁹. Chrystus traci wtedy wzorcową urodę na rzecz rysów charakterystycznych, wiązanych ze sztuką północną: ma wydatny, garbaty nos, cofnięty u nasady, mięsiste wargi (górną wydatniejszą), silnie zarysowane łuki brwiowe, ostre kości policzkowe, wysokie i cofnięte czoło oraz spiczastą brodkę⁴⁰.

Profile Zbawiciela w typie północnym zdobyły dużą popularność w Niemczech, zwłaszcza w grafice. Początkowo miały cele dewocyjne, później wzbudziły

³¹ Philine Helas, op. cit., 248–249.

³² <http://www.ebay.com/itm/Large-BRONZE-Papal-HOLY-MEDAL-1846-Pope-Pius-IX-Salvator-Mundi-Jesus-Salvation-/251865325155?hash=item3aa457de63:g:ESwAAOSwNSxU9oDA&autorefresh=true> (acc. 12.06.2017).

³³ Vide Antoni Dunajski, „Cypriana Norwida papieski Rzym”, in „*Quidam*”. *Studia o poemacie*, ed. Piotr Chlebowski, Lublin 2011; Włodzimierz Toruń, „Papista”, in idem, *Norwid o Niepodległej*, Lublin 2013; Ryszard Zajączkowski, „*Głos prawdy i sumienie*”. *Kościół w pismach Cypriana Norwida* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012).

³⁴ Zofia Dambek, Zofia Trojanowiczowa, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, vol. 1 (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2007), 246, 337.

³⁵ *Ibidem*, 274.

³⁶ Cyprian Norwid, list do Ludwika Nabelaka, [początek lutego 1877], PW X 94.

³⁷ *Do władcy Rzymu* (ok. 1861 – vide PW II 369), *Encyklika-Oblężonego*. (*Oda*) (1867), *Co robić?* (1875 – vide PW, 403), *Na smętne wieści z Watykanu* (1877).

³⁸ Bronisław Biliński, „Norwid w Rzymie”, in *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971*, ed. Maria Żmigrodzka (Warszawa: PIW, 1973), 170–185; Zofia Dambek, Zofia Trojanowiczowa, op. cit., 335–337.

³⁹ Philine Helas, op. cit., 217; George Francis Hill, op. cit., 40.

⁴⁰ George Francis Hill, op. cit., 2, 19–21.

ciekawość humanistów, w dużej mierze za sprawą trzech rycin Hansa Burkmailra (ok. 1500, 1511, 1512⁴¹), którym towarzyszy list Lentulusa do Senatu, zawierający opis wyglądu Chrystusa, przypisywany też Piłatowi zwracającemu się do Tyberiusza. Źródło pisane wzmocnia efekt autentyczności, wynikającej z przekazu o antycznym oryginale, „starożytnej” formy i nietypowych, „realistycznych” rysów Zbawiciela. Zainteresowanie grafiką i towarzyszącym jej tekstem wyrasta więc z wiary chrześcijanina oraz pasji humanisty i poszukiwacza starożytności⁴². Kieruje się nimi również Norwid, gdy umieszcza wycinek z francuskim tekstem listu Lentulusa w *Notatkach z historii*⁴³.

Temat profilu Chrystusa pozostał motywem niszowym, ale utrzymał ciągłość do XIX wieku w medalach, rycinach, plaketach i obrazach do użytku prywatnego. Pod koniec XVI wieku stworzono charakterystyczny typ profiliów z objaśnieniem w języku narodowym, odwołującym się do relacji Lentulusa (przykłady niemieckie⁴⁴ i francuskie⁴⁵) lub opowieści o szmaragdzie (angielskie *emerald icons*⁴⁶).

Choć w scenach narracyjnych Chrystusa ukazywano w profilu rzadko, ujęcie to pojawia się u samego Rafaela w tapiserii *Cudowny połów* do kaplicy Sykstyńskiej, zaprojektowanej w latach 1515–1516, wykonanej we Flandrii ok. 1519 roku. Według badaczy malarz świadomie nawiązał do „starożytnego” źródła⁴⁷. Można się domyślać, że na powstanie tej opinii wpłynęły cytaty z Włocha w późniejszych profilach. W XVIII wieku (np. tapiseria Jacoba Christopha Le Blona z lat 20.) wizerunek Chrystusa w wersji z tapiserii, bardziej „północnej” niż karton, zaczyna pojawiać się jako samodzielny portret⁴⁸, opisany łacińskim tekstem o treści i miejscu w kompozycji podobnych do objaśnień *emerald icons*.

⁴¹ Ibidem, 28.

⁴² Philine Helas, op. cit., 220–228; Alexander Nagel, Christopher S. Wood, op. cit., 240–247, 251–254, 257–266; Gerhard Wolf, op. cit., 298–304.

⁴³ Cyprian Norwid, *Notatki z historii*, PW VII, 330.

⁴⁴ <http://www.shop.reprostyle.de/pi11/pi14/pd33.html> (acc. 22.09.2016); <https://www.buchfreund.de/results.php?q=Lentulus> (acc. 22.09.2016).

⁴⁵ <http://www.diocese-annecy.fr/diocese/les-paroisses/doyenne-de-la-haute-vallee-de-larve/paroisse-sainte-anne-d-arly-montjoie/albums-photos/2014-pelerinage-paroissial-au-grand-saint-bernard-le-tresor> (acc. 22.09.2016).

⁴⁶ http://www.grosvenorprints.com/stock_detail.php?ref=36591 (acc. 22.09.2016); <http://philipmould.com/browse-art/old-masters/16th-17th-century/christ-of-the-emerald-icons> &gid=1&pid=1 (acc. 22.09.2016); <http://www.historicalportraits.com/Gallery.asp?Page=Item&ItemID=70&Desc=Christ-of-the-Emerald-Icons-%7C--English-School> (acc. 22.09.2016) i inne.

⁴⁷ Philine Helas, op. cit., 223–224; Charles W. King, *Early Christian Numismatic and Other Antiquarian Tracts* (London: Bell & Daldy, 1873), 94–112; Alexander Nagel, Christopher S. Wood, op. cit., 271–272; Gerhard Wolf, op. cit., 299. Wobec opinii tej warto zachować ostrożność, gdyż Zbawiciel z kartonu Rafaela przypomina typ włoski, który nietrudno wypracować samodzielnie, przez obrót klasycznej idealizowanej twarzy Chrystusa o 90 stopni.

⁴⁸ Philine Helas, op. cit., 223–224; Charles W. King, op. cit., 94–112.

Taka redakcja profilu wyparła – jak się zdaje – w XIX wieku czysty typ północny. O jej popularności zdecydowały nie tylko legenda pochodzenia „starożytnego autentyku”, lecz także zgodność rysów Modela z ideałem piękna epoki, wyznaczanym przez Rafaela.

Właśnie rafaelowska wersja profilu pojawia w *Albumie* (wspomniane karty 17 r. i 18 r; il. 1 i 2), co wpisuje się w Norwidowy zachwyty Santim⁴⁹. Wizerunek przyciągał uwagę poety z wielu powodów: formę dzieła wyznaczają szlachetna prostota i linearność, miało ono powstać w czasach Chrystusa i ukazywać Jego autentyczny wygląd. Uprawomocniają je autorytet papieża i odwołanie do Rzymu cesarskiego – wizerunek ceni autorytet religijny, a powstał z inspiracji przedstawiciela kultury pogańskiej, bezstronnie weryfikującego ogólnoludzkie przesłanie Jezusa i Jego moc.

Dopiero w objaśnieniu profilu w typie Rafaela pojawia się zleceniodawca szmaragdu: Tyberiusz, związany z apokryficzną „dokumentacją” procesu Jezusa, adresat raportu Piłata i jednej z wersji wspomnianego listu – opisu wyglądu Nazarejczyka. Ponadto cesarz miał nawrócić się po uzdrowieniu za pośrednictwem chusty Weroniki⁵⁰, a Mojżesz z Chorenu, znany Norwidowi przynajmniej z wypisu⁵¹, przekazuje też korespondencję cesarza z właścicielem Mandylionu, królem Abgarem⁵². Historyk wspomina też, podobnie jak apokryf *Uzdrowienie Tyberiusza*⁵³, Tertulian⁵⁴ i za nim Euzebiusz⁵⁵, obaj czytani przez Norwida, że Tyberiusz chciał nawet oficjalnie ogłosić Jezusa bogiem, ale sprzeciwił się temu Senat. Artysta zwrócił uwagę na to zdarzenie i przetłumaczył stosowny fragment *Apologetyki*⁵⁶.

⁴⁹ Cyprian Norwid, *Rozmowa umarłych. Byron, Rafael-Sanzio*, PW I, 278–282; idem, *Bransoletka*, PW VI, 35; idem, list do Józefa Bohdana Zaleskiego, [22 września 1871], PW IX, 496; Dariusz Pniewski, op. cit., 9–10, 46, 67–83, 219–220; Zofia Szmydtowa, „Norwid wobec włoskiego odrodzenia”, in *Nowe studia o Norwidzie*, ed. Juliusz Wiktor Gomulicki, Jan Zygmunt Jakubowski (Warszawa: PWN, 1961), 142–143.

⁵⁰ *Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie apokryficzne*, ed. Marek Starowieyski, pars 2 (Kraków: WAM, 2003), 624–752.

⁵¹ César Famin, Jean-Marie Chopin, Eugène Boré, *L'univers. Histoire et description de tous les peuples. Russie et provinces en Asie*, vol. 2 (Paris: Firmin Didot Frères, 1838), 37.

⁵² Мовсес Хоренаци, *История Армении в трех частях рассказанная мовсесом Хоренаци по просьбе Сахака Багратуни*, перевод, введение и примечания Гагика Саркисяна, сканирование и электронная редакция Врежа Атабекяна, II 33, <http://www.vehi.net/istoriya/armenia/khorenaci/02.html> (acc. 23.06.2016).

⁵³ *Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie apokryficzne*, 709–710.

⁵⁴ Tertulian, *Apologetyk*, ed. et trans. Jan Sajdak (Poznań: Księgarnia Akademicka, 1947), V 2, 24.

⁵⁵ Euzebiusz z Cezarei, *Historia kościelna*, ed. et trans. Arkadiusz Lisiecki (Poznań: Fiszer i Majewski, 1924), II 2, 54–55.

⁵⁶ Cyprian Norwid, [Przekład fragmentu *Apologetyki* Tertuliana], PW VII, 433.

Medal „hebrajski”

Wśród wielu odmian medali z wizerunkiem Chrystusa powstałych w XVI wieku największą popularność zdobyły warianty z inskrypcjami hebrajskimi. Pierwsze świadectwo o nich pochodzi z 1539 roku od Theseusa Ambrosiusa Albonensisa. Najczęściej na awersie znajduje się profil Chrystusa w bliżej nieokreślonym typie, imię Jezus i *alef* – pierwsza litera alfabetu hebrajskiego, na rewersie – hebrajska inskrypcja⁵⁷.



Cyprian Norwid, [*Medal z inskrypcją hebrajską*], b.d. (k. 15 v.).

Norwid przerysował do *Albumu* (k. 15 v.; il. 4) obie strony medalu w wariantcie z napisem „Chrystus król przyszedł w pokoju, Bóg stał się człowiekiem”). Rewers skopiował do góry nogami – najwyraźniej nie umiał czytać po hebrajsku.

⁵⁷ Philine Helas, op. cit., 223–225; George Francis Hill, op. cit., 45–59.

Awers pojawia się również na wycinku z karty 19 r. (il. 5)⁵⁸, wraz z Mandylionem i bizantyjską monetą⁵⁹, podpisany z *medalu* – artysta identyfikuje przedstawienie z dziełem z karty 15.



[Moneta bizantyjska – awers, Mandylion, medal z inskrypcją hebrajską – awers], ilustracja do: César Famin, Jean-Marie Chopin, Eugène Boré, *Histoire et description de tous les peuples. Russie et provinces en Asie*, vol. 2, Paris 1838, pl. 11 (k. 19 r.).

Medale doczekały się licznych interpretacji, wiążących je z dyskryminowanymi grupami. Miały służyć m.in. ludziom nawróconym siłą, pragnącym przywrócić pogański Rzym, Żydom ukrywającym się przed chrześcijanami, a nawet polskim arianom. Według najpopularniejszej legendy były znakiem rozpoznawczym prześladowanych chrześcijan i naśladują prawdziwy portret Zbawiciela, który powstał w I wieku i odkryto go na Campo di Fiori w Rzymie w 1897 roku⁶⁰.

Norwid jednak zapewne odczytywał medal podobnie jak renesansowi humaniści: jako starożytny zabytek z Ziemi Świętej i źródło historycznej wiedzy o Jezusie, być może ukazujące Jego rzeczywiste rysy. To jedyny profil, który twórca zna bezpośrednio z medalu, w formie „starożytnej”, uprawdopodobnionej hebrajską inskrypcją.

⁵⁸ César Famin, Jean-Marie Chopin, Eugène Boré, op. cit., pl. 11 – Anna Borowiec, op. cit., 255.

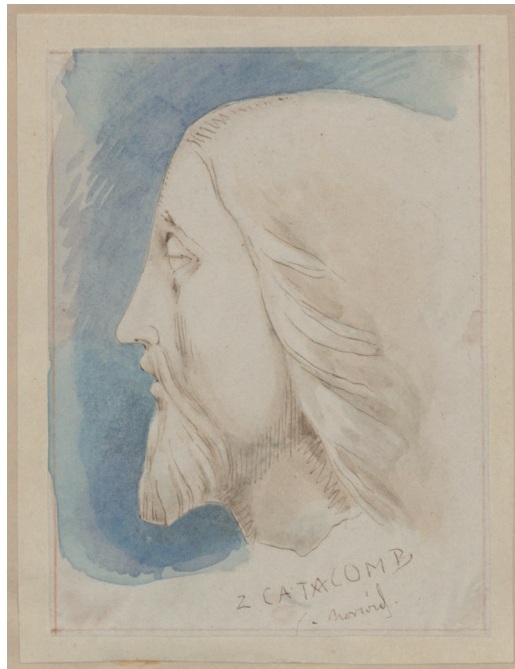
⁵⁹ Być może to zabytek z czasów Justyniana II, z końca VII wieku, najstarsze numizmatyczne przedstawienie Zbawiciela – <https://www.cngcoins.com/Coin.aspx?CoinID=120506> (acc. 15.06.2017).

⁶⁰ Philine Helas, op. cit., 224; George Francis Hill, op. cit., 45–59; <http://andrewjbrown.blogspot.com/2016/06/as-british-unitarian-minister-in-this.html> (acc. 13.06.2017).

Takie spojrzenie jest bliskie ówczesnej apologetyce, ważnej dla Norwida⁶¹. Podobnie jak on, jej twórcy zakładali zgodność wiary i rozumu, dlatego poszukiwali historycznych materiałów o Jezusie, mogących potwierdzić naukowo Objawienie. Potwierdzają to rozważania o medalach współczesnego poecie Johna Murraya⁶².

Chrystus z katakumb

W *Albumie* znalazł się również „starożytny” profil „Z CATACOMB” (20 r., il. 6), przerysowany z ilustracji do dzieła René Ménarda⁶³. W tekście poświęcono podrozdział najstarszym wizerunkom Zbawiciela⁶⁴, ale brak objaśnienia wizerunku wybranego przez poetę: mowa tylko o „głowie Chrystusa”, a jej związek z katakumbami wynika z nagłówka w spisie ilustracji, do którego zdaje się nawiązywać na pół francuska pisownia Norwidowego podpisu.



Cyprian Norwid, [*Chrystus*] *Z CATACOMB*, b.d. (k. 20 r.).

⁶¹ Alina Merdas wiąże myśl Norwida z dziewiętnastowieczną odnową katolicką – vide eadem, op. cit.

⁶² John Murray, *The Truth of Revelation, demonstrated by an appeal to existing monuments, sculptures, gems, coins and medals* (London: Longman, Rees, Orme, Brown & Green, 1831), 257–260.

⁶³ René Ménard, *Histoire des beaux-arts. Illustrée de 414 gravures* (Paris: Librairie de l'Echo de la Sorbonne, 1875), 140, 514–515; Anna Borowiec, op. cit., 260–261.

⁶⁴ René Ménard, op. cit., 343–346.

Więcej informacji można znaleźć w źródłach współczesnych Norwidowi: opowieści Williama Henry'ego Withrowa o pierwszych przedstawieniach Zbawiciela⁶⁵, podobnej do tekstu Ménarda, i przedstawienia z tą samą głową Chrystusa, podpisaną obszerniej niż w *Histoire des beaux-arts*⁶⁶. Według tekstów profil, wykonany z terakoty, znaleziono na śmietniku przy wyjściu z cmentarza (katakumb?) św. Agnieszki. Ma nawiązywać do najstarszego niesymbolicznego przedstawienia Jezusa z katakumb św. Kaliksta, które ukazuje postać w profilu, naśladuje mozaikę, obecnie znajduje się w Muzeum Watykańskim i przypomina dzieła mistrzów renesansu. Ze stylu rysunku (np. „romantycznie” rozwiane włosy) można jednak wnioskować, że jest tylko stylizowany na starożytny i powstał dopiero w XIX wieku.

Lavater

Norwid przerysował też (k. 17 v., tom drugi, il. 3 oraz k. 10 r., tom trzeci) drugą (obok szmaragdu Tyberiusza) najpopularniejszą w XIX wieku wersję profilu Chrystusa: ilustrację z francuskiego wydania dzieła Johanna Caspara Lavatera⁶⁷. Nieco zmienił rysy Modela: zbliżył je do klasycznego oblicza z medali rodzaju włoskiego, jakby pragnął dostosować fizjonomię postaci do swego gustu.

Poeta przywołuje za to Lavatera w *[Notatkach etno-filologicznych]*⁶⁸ we francuskim wypisie, odsyłającym do strony 191 siódmego tomu dzieła niewymienionego z tytułu. Chodzi o wydanie *L'art de connaître les hommes par la physionomie* z 1820 roku⁶⁹. Norwid z drobnymi zmianami pisowni cytuje pierwsze zdanie omówienia profilu⁷⁰, który przerysował w *Albumie*, a który wywodzi się z medali w typie północnym. Po raz kolejny przedstawieniu towarzyszy list Lentulusa, przytoczony kilka stron wcześniej⁷¹.

W zdaniu przepisany przez Norwida Lavater stwierdza, że wizerunek wygląda na bardzo stary i ma wartość nie tylko jako relikwia, lecz także jako wyjątkowy portret, mający w sobie coś uderzającego. W dalszej części tekstu

⁶⁵ William Henry Withrow, *The catacombs of Rome and their testimony relative to primitive Christianity* (New York: Nelson & Phillips, 1874), 342–349.

⁶⁶ <https://www.mnbaq.org/en/collections/work/medaillon-en-terre-cuite-au-profil-du-christ-decouvert-dans-les-catacombes-pres-du-cimetiere-sainte-agnes-a-rome-de-l-album-eugene-hamel-600033146> (acc. 16.06.2017).

⁶⁷ Gaspar Lavater, *L'art de connaître le hommes par la physionomie*, vol. 7 (Paris: Depêlafol, 1820), pl. 425; vide Philine Helas, op. cit., 215, 225, 239, 249; Gerhard Wolf, op. cit., 301.

⁶⁸ Cyprian Norwid, *[Notatki etno-filologiczne]*, PW VII, 412.

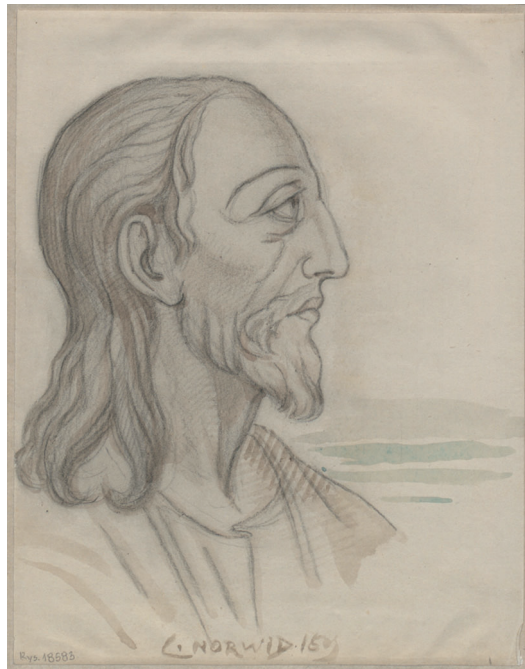
⁶⁹ Gaspar Lavater, op. cit., 191.

⁷⁰ Ibidem, pl. 425.

⁷¹ Ibidem, 178.

uznaje go za typowe, pierwotne przedstawienie Zbawiciela o cechach mniej lub bardziej powtarzających się w każdym obrazie. W linii profilu głowy, przedmiocie zainteresowania badacza fizjonomii, przejawiają się różnorakie cnoty: dobroć, skromność, prostota, pokój.

Zarazem jednak postaci brak powabu oczekiwanego przez fizjonomistę, co oddala ją od greckiego ideału, który wyznawał Lavater⁷². Podobizna odróżnia się od przedstawień boskości pełnej siły i ponadludzkiej, a przez to nie wpisuje się całkowicie w koncepcję badacza ze względu na swą niedoskonałość.



Cyprian Norwid, *[Profil Chrystusa według Lavatera]*, 1863 (k. 17 v.).

Tak jak Norwid, Lavater uważał bowiem Jezusa za „najidealniejszego” z ludzi – fizycznie i duchowo⁷³. Między tymi dwoma sferami panuje w Nim całkowita harmonia, dzięki czemu jest On człowiekiem doskonałym. Całkowicie zrealizował się w Nim zamysł Ojca, a jako wcielony Logos jednocześnie współdziała

⁷² Melissa Percival, *The appearance of character. Physiognomy and facial expression in eighteenth-century France* (London: W.S. Maney and Son LTD, 1999), 177.

⁷³ Brian Bantum, „The Threefold Man. Lavater, Physionomy, and the Rise of the Western Icon”, in *Sainthood and Race. Marked Flesh, Holy Flesh*, ed. Molly H. Basset, Vincent W. Lloyd (London–New York: Routledge, 2015); Leah Hochman, *The ugliness of Moses Mendelssohn. Aesthetics, religion, and morality in the eighteenth century* (London–New York: Routledge, 2014), 119–139; Melissa Percival, op. cit., 159–186.

z Nim w dziele stworzenia i należy do tego dzieła. Wyznacza kryteria piękna zewnętrznego i duchowego, dlatego wartościowy człowiek musi przypominać Jezusa.

Lavater uważał, że niedoskonały człowiek nie jest w stanie odzwierciedlić doskonałości Wcielonego, którego prawdziwy obraz widzi się oczami duszy. Mimo to myśliciel wierzył, że przedstawienia Jezusa można nasycić cząstką Jego zbawczej siły, zwłaszcza jeśli poświęci się ambicje realistyczne dla idealizacji: grecki heros jest według niego prawdziwszy niż Żyd z Nazaretu.

Im lepszy obraz Chrystusa, tym bardziej zbliża do Niego, a przez to do Ojca, którego Syn jest przecież obrazem doskonałym – inaczej niż ludzkie przedstawienia wcielonego Słowa. Ich jakość zależy od wiary artysty: im jest głębsza, tym lepsze ma on wycucie fizjonomiczne, a zatem – tym piękniejsze wizerunki Chrystusa tworzy⁷⁴.

Analogicznie u Norwida dojrzałość dzieła zależy od dojrzałości wiary autora, wyznającego w nim wiarę, potrafiącego dostrzec wokół siebie Boże znaki i nadać ukazywanym przez siebie rzeczom wymiar symboliczny, nie jedynie je odwzorować:

sztuka jest mniej lub więcej dojrzałym w i d z e n i e m, w miarę jak sztukmistrz jest mniej lub więcej dojrzałym Chrześcijaninem⁷⁵.

Oczywiście poeta nie zawęził sztuki do portretów, i to służących jako materiał przyrodoznawczy oraz apologetyczny argument. Artysta według Norwida powinien poszukiwać prawdy w rzeczywistości przez obserwację i studia, prowadzące nie do weryzmu, ale wybierania „okruchów Piękna” – uniwersalnego, duchowego, często niepozornego, dzięki czemu dzieło nie musi olśniewać oczu⁷⁶.

Dlatego choć poeta preferuje Chrystusa idealizowanego, nie zniechęca go w profilu „północnym” brak majestatu. Dopuszcza ukazywanie zwykłości Jezusa, co nie kłóci się z idealizacją. Zbawiciel sam ukrywał swą moc i na tym polegało Jego „najidealniejsze” człowieczeństwo, pełne pokory, uniżenia i cierpliwości w realizowaniu planu Ojca.

Norwida łączą z Lavaterem fascynacje starożytno-grecko-Winckelmannowskie, poglądy na religijny wymiar sztuki i ambicje apologetyczne. Obu bliskie były chęć racjonalnego, naturalnego potwierdzenia wiary, przekonanie o moralnych zadaniach artysty, całościowe spojrzenie na człowieka – obraz Boży, stworzenie mające ciało i duszę, istotę podobną i upodabniającą się do Ojca – Stwórcy i Syna – Pośrednika⁷⁷.

⁷⁴ Leah Hochman, op. cit., 129.

⁷⁵ Cyprian Norwid, list do Michaliny Dziekońskiej, [st. poczt. 19 września 1852], PW VIII, 180.

⁷⁶ Vide Dariusz Pniewski, op. cit., 15–16, 21–22, 30–35, 41–48, 57–61, 100.

⁷⁷ Maciej Jarzewicz, op. cit., 117–120.

Centrum swych poglądów Norwid uczynił jednak sztukę, widzianą z perspektywy praktyka i rozciągającą się aż na sztukę życia, a z nią – na „zwykły” świat. Lavatera natomiast najbardziej zajmowała przyroda, czyli rzeczywistość pozaartystyczna, jedynie badana za pomocą dzieł plastycznych, postrzeganych bardziej służebnie i w świetle krytyki artystycznej, traktowanych jako przedmiot interpretacji. O ile Szwajcar jako materiał do budowania argumentacji wybrał nauki przyrodnicze, o tyle Norwid skoncentrował się na kulturze, i to opisywanej w języku sztuki; jedynie posiłkował się wiedzą naukową, zwłaszcza humanistyczną. Choć obaj pragną zrozumieć świat i głosić chwałę Boga, inaczej rozkładają akcenty: obserwator Lavater bada Stworzenie za pomocą rozumienia sztuki, aktywny Norwid nie poprzestaje na jej interpretacji i przez jej tworzenie współuczestniczy w dziele Stwórcy.

Podsumowanie

W przeciwieństwie do Mandylionu i chusty Weroniki, frontalnych poprzedników profiliów wśród prawdziwych wizerunków Chrystusa, te drugie uczyniono na pewno ludzką ręką, w sposób naturalny. Służą pogłębieniu relacji z Bogiem, ale też zwykłemu poznaniu. Chrystus ukazany w portrecie w profilu to Bóg wcielony, którego oblicza można szukać zarówno w przenośni, jak chciał psalmista⁷⁸, jak i dosłownie. Jezus należy bowiem do grona ważnych postaci historycznych, których wygląd pragną odtworzyć miłośnicy starożytności. Wierne ukazanie Zbawiciela dowodzi potęgi ludzkiego poznania: znajomości warsztatu historyka-filologa i mistrzostwa artysty, odtwarzającego naturę.

Wyekspozowanie aktywności człowieka w relacji z Bogiem wynika nie tylko ze znaczenia starożytnego pierwowzoru, lecz także z relacji między widzem a Osobą sportretowaną w profilu. Jej oblicze jest zarówno obiektem kontemplacji, jak i tematem sztuki, obserwowanym, ale nie obserwującym – inaczej niż w przedstawieniach frontalnych, w których stoi się z Synem Bożym twarzą w twarz.

Bibliografia

- Bantum, Brian. „The Threefold Man. Lavater, Physionomy and the Rise of the Western Icon”. In *Sainthood and Race. Marked Flesh, Holy Flesh*, ed. Molly H. Basset, Vincent W. Lloyd. London–New York: Routledge, 2015.
- Bieńkowska, Ewa. „Historia jako dzieje wcielenia”. *Więź*, no. 4 (1974).
- Borowiec, Anna. „*Album Orbis*” Cypriana Norwida jako księga sztukmistrza. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2015.

⁷⁸ Ps 27, 8–9.

- Bussels, Stijn. „The Diptich of the Lentullus Letter. Building Textual and Visual Evidence for Christ’s Appearance”. In *Speaking to the Eye. Sight and Insight through Text and Image (1150–1650)*, ed. Thérèse de Hemptinne, Veerle Fraeters, María Eugenia Góngora. Turnhout: Brepols, 2013.
- Chlebowski, Piotr. *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku epopei chrześcijańskiej*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2000.
- Chlebowski, Piotr. *Romantyczna silva rerum. O Norwidowym „Albumie Orbis”*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2009.
- Dąbrowicz, Elżbieta. „Profile Norwida”. In *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, ed. Piotr Chlebowski. Lublin: TN KUL, 2007.
- Dunajski, Antoni. *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1985.
- Helas, Philine. „Lo «smeraldo» smarrito, ossia il «vero profilo» di Cristo”. In *Il Volto di Cristo*, ed. Giovanni Morello et Gerhard Wolf. Milano: Electa, 2000.
- Hill, George Francis. *The Medalllic Portraits of Christ. The False Shekels, the Thirty Pieces of Silver*. Oxford: Clarendon Press, 1920.
- Hochman, Leah. *The ugliness of Moses Mendelssohn. Aesthetics, religion, and morality in the eighteenth century*. London–New York: Routledge, 2014.
- Jarzewicz, Maciej. „Norwid a fizjonomika”. In *Norwid – artysta. W 125. rocznicę śmierci poety*, ed. Krzysztof Trybuś, Wiesław Ratajczak, Zofia Dambek. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2008.
- Merdas, Alina RSCJ. *Ocalony wieniec. Chrześcijaństwo Norwida na tle odrodzenia religijnego w porewolucyjnej Francji*. Warszawa: Pax, 1995.
- Mierzejewski, Andrzej. „«Kształtem jest Miłości». U źródeł Norwidowskiego pojęcia piękna”, *Studia Norwidiana*, no. 5–6 (1987–1988).
- Nagel, Alexander et Christopher S. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010.
- Percival, Melissa. *The Appearance of Character. Physiognomy and facial expression in eighteenth-century France*. London: W.S. Maney and Son LTD, 1999.
- Pniewski, Dariusz. *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*. Lublin: TN KUL, 2005.
- Wolf, Gerhard. *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*. München: Wilhelm Fink, 2002.
- Wołoszyn, Beata. „«Wcielenie» w trudnym świecie pojęć Norwida”. In *Trudny Norwid*, ed. Piotr Chlebowski. Lublin: TN KUL, 2013.